

Musées imaginaires

Het fotografisch geïllustreerde kunstboek, 1900-1950



Maurice Jarnoux, André Malraux, 1953

- I Richard Graul en Richard Stettiner (red.), *Das Museum. Eine Anleitung zum Genuss der Werke bildender Kunst* (1896-1911)
- II *Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben* (1904-1937)
- III Mantegna. *L'Oeuvre du Maître en 200 Reproductions* (1911)
- IV Victor Goloubew, *Ars Asiatica* (1914-1935)
- V Carl Einstein, *Negerplastik* (1915)
- VI Carlo Carrà, *Giotto* (1924/1926)
- VII Wilhelm Pinder, *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke aufgenommen durch Walter Hege, beschrieben von Wilhelm Pinder* (1925)
- VIII Amédée Ozenfant en Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), *La Peinture moderne* (1925)
- IX El Lissitzky en Hans Arp, *Die Kunstismen* (1925)
- X László Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film* (1925)
- XI Ernst Benkard, *Giovanni Lorenzo Bernini, Meister der Plastik* (1926)
- XII Hans Karlinger, *Die Kunst der Gotik* (1927)
- XIII Elie Faure, *Histoire de l'art. L'Esprit des formes* (1927)
- XIV Hans Richter, *Filmgegner von Heute – Filmfreunde von Morgen* (1929)
- XV Luc en Paul Haesaerts, *Flandre. Essai sur l'art flamand depuis 1880* (1931)
- XVI *Les Trésors de la peinture française de ses origines à nos jours. Des primitifs au XVIe siècle* (1934)
- XVII Ludwig Goldscheider, *Zeitlose Kunst. Gegenwartsnahe Werke aus fernen Epochen. 132 Aufnahmen gesammelt, gesichtet und erläutert von Ludwig Goldscheider* (1934)
- XVIII André Vigneau, *Encyclopédie Photographique de l'art* (1936-1949)
- XIX Jacob Burckhardt, *Rubens* (1938)
- XX Kenneth Clark, *One Hundred Details from Pictures in the National Gallery* (1938)
- XI Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition* (1941)
- XXII *Les Merveilles de l'art* (1943-1970)
- XXIII *The Penguin Modern Painters* (1944-1959)
- XXIV Paul-André Lemoisne, *Degas et son œuvre. Volume I-IV* (1946-1949)
- XXV László Moholy-Nagy, *Vision in Motion* (1947)

STEVEN JACOBS

Boek, aura en museum

Sedert de late negentiende eeuw presenteren vele kunstboeken zich als kunstwerk. Dit fenomeen, dat zowel exquise *livres d'artistes* als conceptuele *artists' books* omvat, heeft heel wat kritische en kunsthistorische aandacht gekregen.<sup>1</sup> Boeken die *over* kunst handelen – ‘banale’, geïllustreerde kunstboeken – werden echter zelden bestudeerd. In de sporadische studies gaat de aandacht bovendien hoofdzakelijk naar tekst en argumentatie, terwijl materiële, formele en structurele elementen van het boek en de rol van illustraties als secundair of zelfs irrelevant worden beschouwd. Dat is verwonderlijk: het geïllustreerde kunstboek is immers onlosmakelijk verbonden met de verspreiding van artistieke concepten, de vorming van het moderne museum en alternatieve tentoonstellingspraktijken, de ontwikkeling van de kunstgeschiedenis en nieuwe vormen van kunstappreciatie.

Geïllustreerde kunstboeken determineren de wijze waarop kunstwerken worden bekeken, geapprecieerd en geduid. Boeken zijn niet transparant, neutraal of onzichtbaar, net zoals de grafische of mechanische repro-

ducties van kunstwerken die ze bevatten. Zoals Erwin Panofsky al aangaf in zijn essay uit 1930 over ‘Original und Faksimilereproduktion’ worden de formele eigenschappen van reproducties al te vaak over het hoofd gezien.<sup>2</sup> De parameters van een reproductie – perspectief, licht, lens, drukprocedé – bepalen in grote mate de ervaring en de betekenis van het kunstwerk. Hoewel ze in veelvoud bestaan, zijn reproducties dus ‘originelen’ op hun eigen manier. Dat geldt ook voor kunstboeken. De wijze waarop kunstboeken bijvoorbeeld reproducties aan een tekst en aan andere afbeeldingen relateren, bepaalt mede de betekenis van de reproductie én onvermijdelijk ook van het origineel. In die zin beantwoorden kunstboeken volledig aan de observaties die Walter Benjamin formuleerde in ‘Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit’ (1936). Fotografie en film brachten niet enkel nieuwe kunstvormen met zich mee, maar ze hebben onze kijk op kunst in het algemeen, en dus ook op klassieke media zoals schilderkunst en beeldhouwkunst, grondig gewijzigd.<sup>3</sup> Ook kunstboeken hebben onze omgang met (originele) kunstwerken veranderd. Voor Benjamin gaven moderne reproductietechnieken de doodsteek aan het ‘aura’ van het kunstwerk – het laatste residu van de rituele

waarde van het kunstwerk, dat voortaan enkel en alleen aan een ‘tentoonstellingswaarde’ beantwoordt. De vraag is echter of Benjamins utopische visie over de dood van het aura standhoudt. Kan de totaliteit van de reproducties zelf niet beschouwd worden als een nieuw ‘aura’ dat als een wolk rond het originele kunstwerk cirkelt? Doen reproducties van kunstwerken in boeken, op ansichtkaarten, koffiekoppen, paraplu’s en allerhande prullaria ons net niet méér verlangen naar het originele kunstwerk, waarvan de uniciteit wordt bevestigd en – zowel materieel als symbolisch – de waarde stijgt?<sup>4</sup>

Kunstboeken beantwoorden volledig aan deze reproductielogica. Net zoals ingelijste prenten en posters, maar minder uitgesproken, proberen ze het originele kunstwerk (of de ervaring ervan) te simuleren. Gereproduceerd in een boek verliest het oorspronkelijke kunstwerk vele materiële eigenschappen (zoals formaat, ruimtelijke context en afhankelijkheid van aleatoire omgevingsfactoren die de ervaring stimuleren of verstoren). Het boek koppelt het kunstwerk los van de oorspronkelijke context en in die optiek is een bladspiegel te vergelijken met de *white cube*. Net zoals het museum brengt het boek het kunstwerk naar een andere – virtuele, tweedimensionale – ruimte. Toch gaat deze vergelijking



slechts gedeeltelijk op. Het museum ensce-neert de fysieke loskoppeling van het kunst-werk van de wereld – op een bijna rituele manier, ondersteund door typologische ele-menten die naar sacrale architectuur ver-wijzen, zoals zuilengangen, koepels en trap-penpartijen. Het boek voert het kunstwerk eveneens naar een ‘andere’ ruimte, maar werpt het ook terug in het dagelijkse leven, in de intieme wereld van de huiskamer. Waar het museum afstand creëert, brengt het boek fysieke nabijheid. Tezelfdertijd schikt het kunstwerk zich naar de materialiteit van het boek – in een nieuw (meestal verkleind) formaat, in de fotomechanische omzetting van het beeld, in de diepte van de druk, de structuur van het papier, de schik-king op de bladspiegel, de nabijheid van andere illustraties of tekst.

### Een pijnlijke geboorte

In zijn boek over de pijnlijke geboorte van het kunstboek merkt Francis Haskell op dat de belangrijkste vroege boeken over kunst, zoals edities van de *Vite* (1550) van Vasari, geen reproducties bevatten.<sup>5</sup> In de zestiende en zeventiende eeuw kenden gravures en etsen, die kunstwerken bekend maakten in bredere kringen, wel een grote populariteit. De geboorte van het kunstboek situeert Haskell pas in de vroege achttiende eeuw. In de context van de *Grand Tour* en de groeiende vraag naar Romeinse *vedute* werden prenten vaak gebundeld in albums. Een mijlpaal, en wel degelijk een boek in plaats van een collectie prenten, noemt Haskell de *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France: dans le Cabinet du Roy, dans celui du Duc d'Orléans, et dans d'autres Cabinets* (1721) van bankier en verzame-laar Pierre Crozat. Auteur Pierre-Jean Mariette bespreekt daarin kunstwerken uit diverse verzamelingen uit diverse landen, geïllustreerd met hoogwaardige gravures, die qua stijl en techniek sterk verschillen. De tekst biedt niet alleen een overzicht van de Romeinse en Venetiaanse scholen van de Italiaanse schilderkunst, maar tevens een traktaat over het nut van prenten en het primaat van de tekenkunst. Door de nauwe relatie tussen tekst en beeld kan de *Recueil Crozat* gezien worden als een kunstboek in de ware zin van het woord. Omdat de beel-den zelf een educatief statuut bezitten, markeert het boek volgens Benedict Leca een ware ‘pictorial turn’.<sup>6</sup> Uitgaven zoals de *Recueil Crozat* of Anton Maria Zanetti's *Delle antiche statue Greche e Romane* (1740) rich-ten zich eerder tot de connaisseur dan de antiquair of schattenjager, en ze vormen de start van het fenomeen van het geïllustreer-de kunstboek.

Toch zijn er volgens Pascal Griener, die Haskell een teleologische kijk op de (voor-) geschiedenis van het kunstboek verwijt, nog grote verschillen tussen de *Recueil Crozat* en het moderne kunstboek.<sup>7</sup> De *recueils en instrumentaria* uit de achttiende en vroege negentiende eeuw blijven vaak vastzitten aan singuliere collecties en bevat-ten vooral ‘originale’ prenten die op een relatief kleine oplage werden uitgebracht. Dit is nog iets anders dan een gedrukt boek met een kunsthistorisch perspectief en reproducties. Het moderne kunstboek, op industriële schaal geproduceerd, richt zich bovendien tot een veel grotere groep lezers, die niet noodzakelijk kunst verzamelen. In plaats van zich te richten op een bepaalde verzameling, wordt in een kunstboek de evolutie van bepaalde stijlen of genres geschetst. Al wordt er gefocust op één kun-stenaar of een beperkt aantal werken, deze particuliere gevallen worden ingeschreven in de grotere geschiedenis van de kunst. Het moderne kunstboek is in die zin nauw ver-vlochten met de ontwikkeling van de kunst-geschiedenis als academische discipline. Het is geen toeval dat een vroege postume editie van Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1781), een basistekst van de moderne kunstge-schiedschrijving, voorzien was van afbeel-dingen die niet langer dienden als decoratie-ve bladverluchting, maar als illustraties van stilistische trends en esthetische concepten. Een ander voorbeeld van een geïllustreerd handboek kunstgeschiedenis, meer dan een halve eeuw later, is Louis Batissiers *Histoire de l'art monumental dans l'antiquité et au moyen âge* (1845), gebaseerd op een morfo-logische analyse van monumenten.

### Ekphrasis

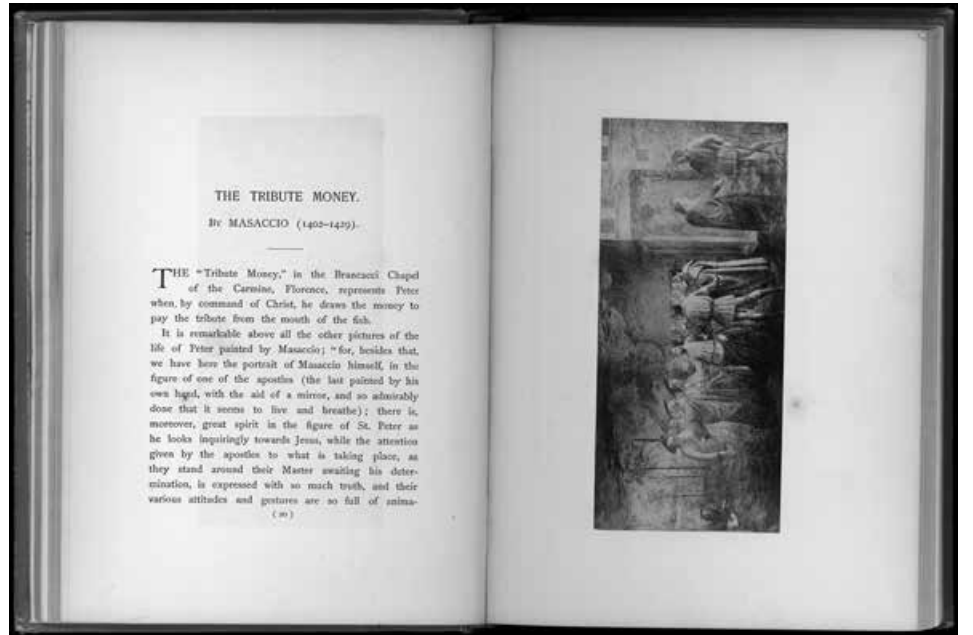
Deze publicaties blijven echter uitzonderin-gen. Het is opvallend dat tot ver in de negen-tiende eeuw, tot lang na de uitvinding van de fotografie, vele kunstboeken niet van illustraties zijn voorzien. Eerste edities van beroemde en in grote oplagen uitgebrachte kunsthistorische geschriften, zoals Franz Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* (1842) of Jacob Burckhardts *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), bevatten geen of nauwelijks afbeeldingen van kunstwer-ken. Dat kan in verband worden gebracht met de eeuwenoude traditie van de *ekphrasis* – auteurs kunnen een kunstwerk zo leven-dig beschrijven dat het voor hun geestesoog lijkt te verschijnen, en illustraties staan deze literaire logica vooral in de weg. Bovendien beschouwden kunstliefhebbers, verzame-laars en historici tot ver in de negentiende eeuw illustraties niet als adequate instru-menten. Boeken werden eerder gezien als een drijfveer om prenten, tekeningen en schilderijen op te zoeken en te verzamelen.

De hardnekkige weerstand ten aanzien van illustraties kreeg een nieuwe dimensie met de fotografie. Geconfronteerd met zowel de beperkingen als de objectiverende blik van dit nieuwe medium, werd vaak de voor-keur gegeven aan gravures, die beter in staat werden geacht om de plastische taal en de technische bijzonderheden van bij-voorbeeld een schilderij te beklemtonen en om te zetten naar een boekillustratie. Foto's werden vaak in bijna onmogelijke omstan-digheden genomen, in duistere en stoffige ruimtes, met schilderijen onbereikbaar hoog aan een wand, of half verborgen onder lagen vernis.<sup>8</sup> De hiërarchie tussen prenten en foto's blijkt ook uit de gangbare praktijk om fotografische reproducties te maken van prenten (en dus van grafische reproducties) in plaats van de originele schilderijen – prenten garandeerden scher-pere contouren en meer leesbare beelden, die reeds waren omgezet in een zwart-witregi-ster, in tegenstelling tot onscherpe schil-derijen met kleuren die toch niet gereprodu-ceerd konden worden.

### Foto's en connaisseurs

De weerstand tegen geïllustreerde kunst-boeken moet niet worden geïnterpreteerd als een verwerping van kunstreproducties op zich. De lezer van ongeïllustreerde kunst-boeken deed een beroep op losse grafische en later fotografische reproducties die in de negentiende eeuw op grote schaal circuleerden. Dit werd mogelijk dankzij de door-braak van geavanceerde technieken zoals de chromolithografie en fotografie, die op hun beurt in verband gebracht kunnen worden met andere fenomenen, zoals de vorming van een middenklasse met een grote interesse voor de kunsten, de creatie van publieke bibliotheken, de toegankelijkheid van musea en kunstcollecties en de ontwikkeling van het toerisme en de monu-mentenzorg. Reproducties van kunstwer-ken of publieke monumenten, vervaardigd door gespecialiseerde fotografen, zoals de studio van de gebroeders Alinari (vanaf 1852) te Firenze of die van Adolphe Braun te Dornach, circuleerden in de gehele wes-terse wereld en kunnen nog steeds aange-troffen worden in universiteits- en muse-umbibliotheken. Ze duiken ook op in vele kunstboeken die zelfs decennia later werden uitgebracht.

De beschikbaarheid van reproducties ging hand in hand met nieuwe kunstwetens-chappelijke tendensen. Connaisseurs waren niet langer enkel geïnteresseerd in anekdotes uit het leven van kunstenaars en een beknopte lijst van beroemde meester-werken, maar ook in de evolutie van oeuv-res en in een gedetailleerd onderzoek van formele en materiële aspecten van kunst-werken. Aangewakkerd door een zich snel ontwikkelende kunstmarkt en de groeiende vraag naar toeschrijvingen en authenticiteitsverklaringen, beriepen connaisseurs zich steeds meer op grote verzamelingen hoogkwalitatieve reproducties om bijvoor-beeld minutieuze vergelijkingen tussen wer-ken of details te maken. Binnen de traditie van het connaisseurschap won het gebruik van illustraties aan belang en dit zou snel leiden tot het genre van de (geïllustreerde) *catalogue raisonné*.<sup>9</sup> Zo gaf Bernard Berenson aan dat zijn grote overzichten van de kunst van de Italiaanse renaissance werden



Mary Graham Duff, *Famous Paintings and Their Homes*  
Boston, Soule Photograph Company, 1887

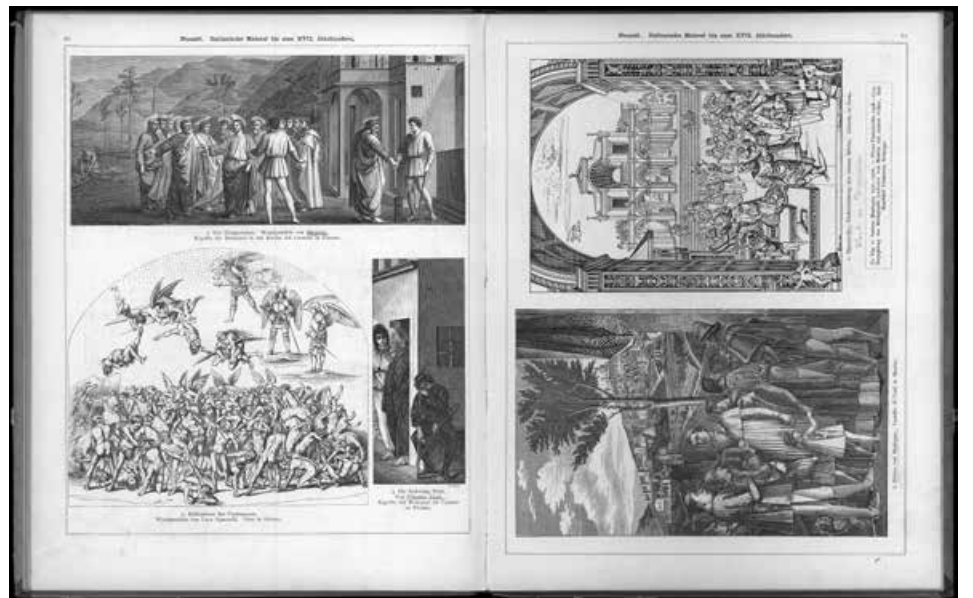
geconstrueerd dankzij de comparatieve stu-die van grote aantallen fotografische repro-ducties, hoewel de eerste edities van zijn publicaties nog ongeïllustreerd bleven. Naast Heinrich Wölfflin, Emile Mâle en Richard Stettiner was Berenson een van de toonaangevende kunsthistorici van rond de eeuwwisseling die zich bewust waren van het belang van de fotografie voor de kunst-geschiedenis. Ze gaven ook aan dat kunstre-producties niet zomaar duplicaten zijn, maar gecodeerde beelden die het kunstwerk niet alleen representeren maar ook hercon-figureren.<sup>10</sup>

De integratie van kunstreproducties in tekst werd lange tijd bemoeilijkt door druk-technische beperkingen. Pas aan het eind van de negentiende eeuw, na de doorbraak van halftoon-drukprocedés waarbij een fotografisch beeld wordt opgebroken in een reeks stipjes, wordt de opname mogelijk van foto's in mechanisch drukwerk. In de loop van de negentiende eeuw werden weliswaar diverse albums of boeken uitgebracht met losse prenten of ingekleefde foto's. Een vroeg opmerkelijk voorbeeld is de luxe-editie van William Stirling Maxwells *Annals of the*

*Artists of Spain* (1848), een van de eerste publicaties geïllustreerd met talbotypie, ter-wijl Constant Lebers *Histoire de l'art* (1865) kan beschouwd worden als een van de eerste fotografisch geïllustreerde handboeken kunstgeschiedenis.<sup>11</sup> Een ander voorbeeld is de door Mary Graham Duff samengestelde uitgave *Famous Paintings and Their Homes* (1887), waarin telkens een beroemd kunst-werk beknopt wordt besproken en vervol-gens aandacht wordt besteed aan de plek waar het werk zich bevindt, zoals een muse-um of kerk.<sup>12</sup> De teksten werden overgeno-men uit canonieke of populaire kunstboeken zoals de *Vite* van Vasari, het kunsthistorische overzicht van Franz Kugler of Baedeker-reisgidsen. Opmerkelijk is dat bij de prachtige fotografische illustraties duidelijk wordt aan-gegeven of de foto's op basis van de originele kunstwerken werden vervaardigd of op basis van reproducties.

### Een zondvloed aan kunstboeken

Pas rond de eeuwwisseling worden fotogra-fische illustraties in kunstboeken de norm.

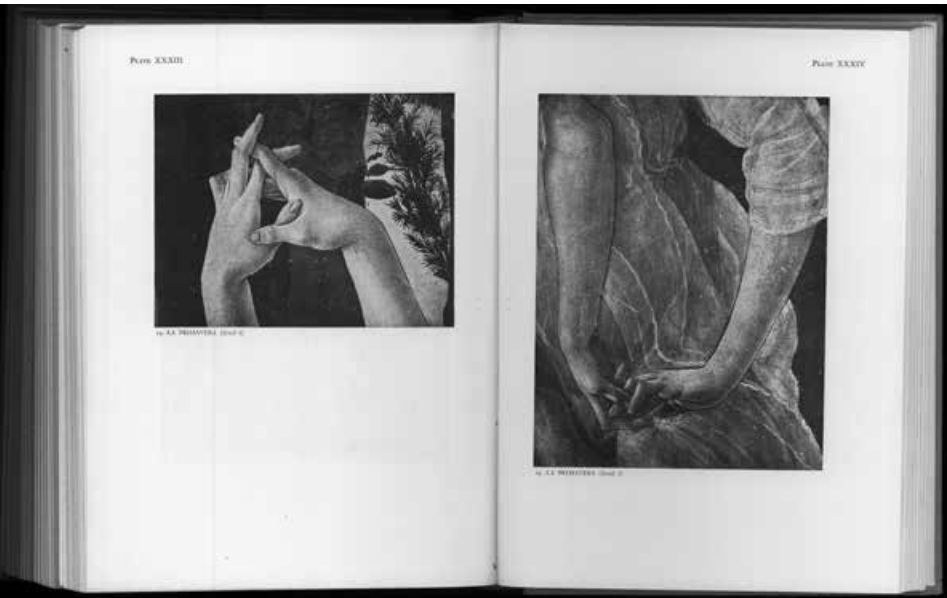


Richard Graul, *Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte*  
Leipzig, Seemann, edities 1888 en 1907





The Masterpieces of Holbein the Younger  
The Masterpieces of Antoine Watteau  
Gowans Art Books 13 en 19  
Londen, Gowans & Gray, 1907 en 1908



Yukio Yashiro, Sandro Botticelli and the Florentine Renaissance  
Londen, The Medici Society, 1929

In 1897 wordt voor het eerst een editie van de *Vite* uitgebracht die is geïllustreerd met foto's (van de gebroeders Alinari). In 1907 verschijnt een nieuwe editie van de in de Duitstalige wereld bijzonder ruim verspreide *Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte* van Richard Graul, of gelijkaardige werken van de in Leipzig gevestigde uitgever Seemann.<sup>15</sup>

Tijdens het interbellum worden 'plaatjesboeken' complexer en gesofisticeerder. In plaats van als didactische illustraties of decoratieve bladverluchting worden kunstreproducties discursief ingezet. Beelden en lay-out onderschrijven of ontwikkelen een argumentatie. De close-ups van de fresco's van Giotto ogen in een boek van Carlo Carrà uit 1924 bijzonder modern en markeren de *retour à l'ordre* die Carrà en de kunstenaars rond tijdschrift en uitgeverij Valori Plastici propageerden. [VI] Deze samenhang tussen inhoud en vormgeving bepaalt vanzelfsprekend ook modernistische kunstboeken zoals *Die Kunstismen* (1925) van El Lissitzky en Hans Arp [IX], en *Malerei, Photographie, Film* (1925) [X] en *The New Vision* (1947) van László Moholy-Nagy [XXV]. Ondersteund door een dynamische en organische band tussen tekst en illustraties propageren deze boeken niet alleen een nieuwe kunst, maar ook een nieuwe manier van kijken die zich tracht te schikken naar de logica van de geïndustrialiseerde wereld. Een nieuwe, zakelijke en 'heldere' of 'onzichtbare' typografie – om de termen van respectievelijk Jan Tschichold en Beatrice Ward te gebruiken – die vaak wordt gekenmerkt door schreefloze letters, het frequent gebruik van vet en de nadrukkelijke aanwezigheid van witruimten, wordt efficiënt ingezet in de reeks *Meister der Plastik* van Iris Verlag [XI] en de publicaties van de Franse uitgeverij TEL [XVIII].

Daarnaast zetten innovatieve kunstboeken uit de late jaren twintig en dertig illustraties op een geheel nieuwe manier in. *L'Esprit des formes* (1927) van Elie Faure [XIII], *Flandre* (1931) van Paul en Luc Haesaerts [XV], *Zeitlose Kunst* (1934) van Ludwig Goldscheider [XVII] of *Hundred Details from the National Gallery* (1938) van Kenneth Clark [XX] pogen een alternatieve kijk op de kunst(geschiedenis) te ontwikkelen. Hoe verschillend van opzet, inhoud en vorm ook, deze boeken trachten stuk voor stuk op basis van grote aantallen fotografische kunstre-

producties en een onconventionele 'mise-en-scène' nieuwe kritische, theoretische of historiografische praktijken te ontwikkelen, die de mogelijkheden van een verbale of tekstuele argumentatie overstijgen. In het voorwoord van hun meer dan 700 pagina's tellende boek *Flandre* [XV], dat de veelzeggende titel 'une critique par la photographie' kreeg toebedeeld, prijzen Paul en Luc Haesaerts de fotocamera als een instrument dat aspecten van een schilderij laat zien die het blote oog niet kan waarnemen.<sup>16</sup> Bovendien stellen, volgens de gebroeders Haesaerts, foto's de criticus in staat om kunstwerken op een nieuwe wijze te ontleden en te situeren. Dankzij diverse combinaties van foto's kan een kunstboek een ander en zelfs een accurater en complexer verhaal vertellen dan een vertoog dat op tekst is gebaseerd.

### Close-up

Om dit andere, complexere, accuratere of meer gesofisticeerde verhaal te construeren doen de baanbrekende boeken van Haesaerts, Goldscheider en Clark uitvoerig een beroep op close-ups. De aandacht voor het detail kent een lange traditie, en stond centraal in retorische discussies over de *ekphrasis*. In *Laokoön oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1767) voerde Gotthold Ephraim Lessing al aan dat de representatie van het detail een van de betrachtingen van de beeldende kunsten is, terwijl in teksten 'ruimtelijke details' vaak verglijden tot lineaire opsommingen. Precies bij de bespreking van details lijken kunstkritische teksten dus illustraties nodig te hebben. Bovendien werd met de ontwikkeling van de kunstgeschiedenis als wetenschappelijke discipline de meticuleuze aandacht voor het detail belangrijk. Enerzijds verwierf het detail een cruciale rol binnen de traditie van het connoisseurschap. Zo werd het werk van Giovanni Morelli, die zich in de jaren 1880 baseerde op de nauwgezette diagnose van details zoals de bijna formulaire (en onbewuste) wijze waarop een schilder vingernagels of oorlellen neerzet, mogelijk dankzij fotografische reproductietechnieken – al maakte Morelli in zijn eigen publicaties vooral gebruik van lijntekeningen.<sup>17</sup> Anderzijds won het detail aan belang bin-

den voor een breder publiek, in hoge oplages tegen een lage prijs. [XIX] In Frankrijk werd het fotografisch geïllustreerde kunstboek nieuw leven ingeblazen door uitgeverij TEL, die in het midden van de jaren dertig dunne fotoalbums in folioformaat uitbracht, vooral met beeldhouwkunst en architectuur. Tussen 1936 en 1948 publiceerde deze uitgeverij de door André Vigneau groots opgezette, tweetalige *Encyclopédie photographique de l'art: Musée du Louvre*, met vier rijkelijk geïllustreerde volumes. [XVIII] Ook Albert Skira begon in Zwitserland een uitgeverij, en produceerde vanaf 1934 samen met Tériade de reeks *Les Trésors de la peinture française de ses origines à nos jours*. [XVI] Na de Tweede Wereldoorlog zal Skira zowat synoniem worden voor het kunstboek met kwaliteitsvolle reproducties in kleur – de uitgeverij ging er prat op proefdrukken bij te sturen op basis van een vergelijking met de originele kunstwerken.<sup>13</sup> Het fotografisch geïllustreerde kunstboek werd in de jaren twintig en dertig zodanig populair en toegankelijk, dat al in 1924 de beroemde kunsthistoricus Wilhelm von Bode zijn beklag deed over de 'zondvloed' aan Duitse kunstboeken.<sup>14</sup>

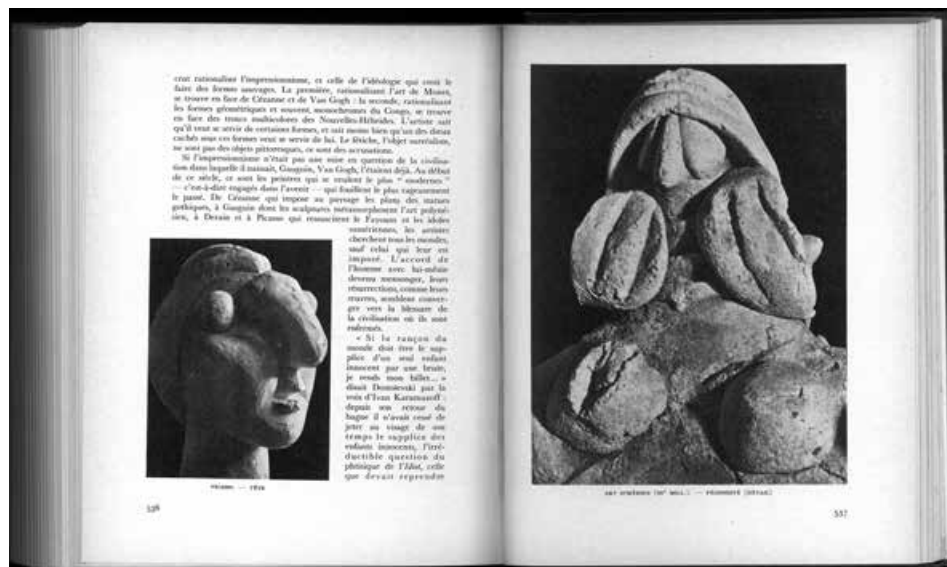
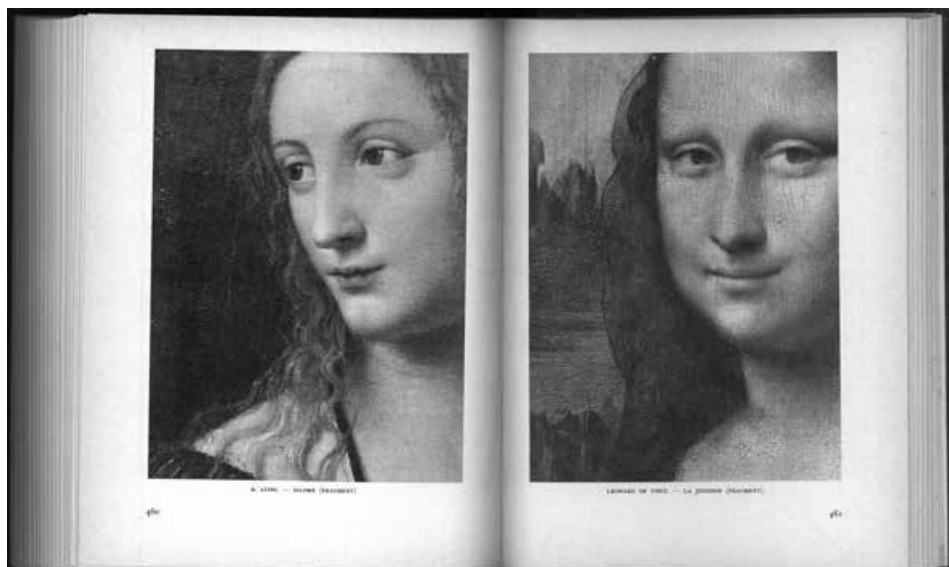
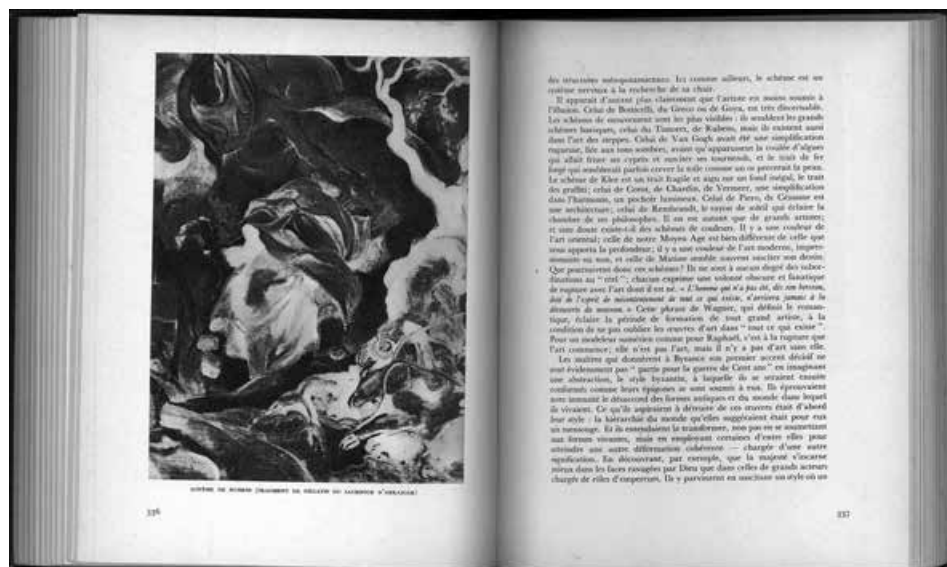
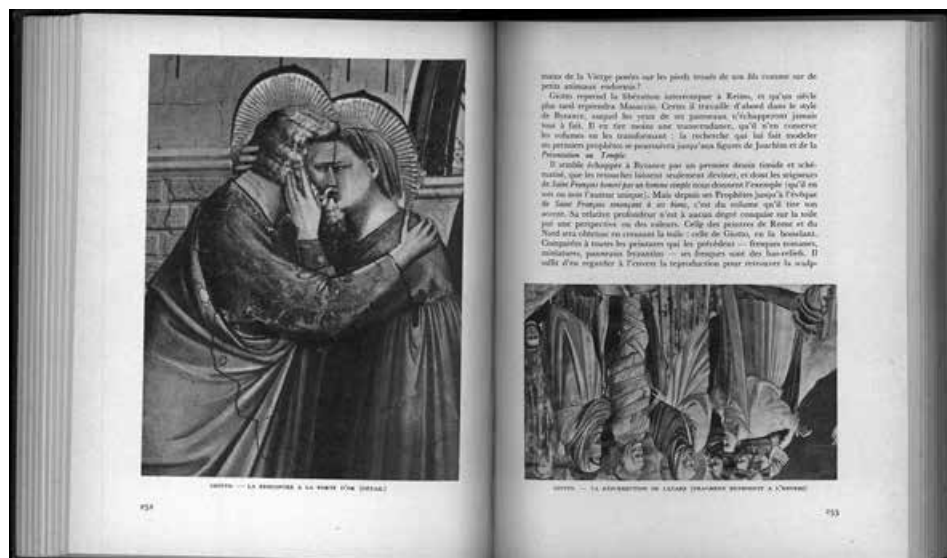
### Plaatjesboeken en moderne beeldlogica

In het interbellum neemt niet alleen het aantal kunstboeken exponentieel toe, ook de hoeveelheid illustraties per boek stijgt. Steeds vaker domineren illustraties de tekst. Reeds in de negentiende eeuw waren er uitgeverij die zich specialiseerden in publicaties die hoofdzakelijk uit illustraties bestonden. In 1854 bracht bijvoorbeeld John Cassell de reeks *The Works of Eminent Masters* uit in een oplage tegen de 100.000. Deze gul met gravures geïllustreerde reeksen (naderhand ook gepubliceerd in twee ingebonden volumes) waren niet zozeer catalogi voor connoisseurs als wel verzamelingen van meesterwerken die de goede smaak van de lagere klassen moesten aanwakkeren. In de vroege twintigste eeuw kenden Gowans's Art Books,



La Cathédrale de Chartres, 40 photographies inédites d'André Vigneau  
Parijs, Éditions TEL, 1934





André Malraux, *Les Voix du silence*  
Parijs, Gallimard, 1951

nen de traditie van de iconologie, die de betekenis van het kunstwerk trachtte te duiden met een analyse van significante details die een symbolische geladenheid bevatten. Erwin Panofsky's artikel uit 1934 over Jan van Eycks Arnolfini-portret is representatief: de auteur analyseert individuele details uit het schilderij vanuit hun 'verborgen symboliek', en construeert vervolgens een sluitende synthese waarin alle puzzelstuk-

ken – de spiegel, het hondje, het bed enzovoort – perfect passen.<sup>18</sup>

Het is opmerkelijk dat het kunstboek deze fascinatie voor het detail pas vrij laat overnam in de beeldregie. In publicaties van kort na de eeuwwisseling, zoals de in 1904 opgestarte reeks *Klassiker der Kunst* [II], wordt volop gebruikgemaakt van close-ups van details die vooral aandacht schenken aan het gelaat van personages. Details van objec-

ten of close-ups om de 'toets' of penseelvoering van een kunstenaar te demonsteren, worden voor de jaren dertig zeer zelden aangetroffen. Nog in 1938, in de inleiding op *One Hundred Details from Pictures in the National Gallery* [XX], merkte Kenneth Clark op dat foto's van details al een hele tijd werden genomen voor wetenschappelijke doeleinden, maar dat men er niet aan dacht om ze te reproduceren omwille van hun eigen waarde. Yukio Yashiro's boek over Sandro Botticelli (1929), waarin naast ingekleefde kleurproducties ook zwart-wit details zijn opgenomen, stipt Clark aan als een zeldzame uitzondering.<sup>19</sup>

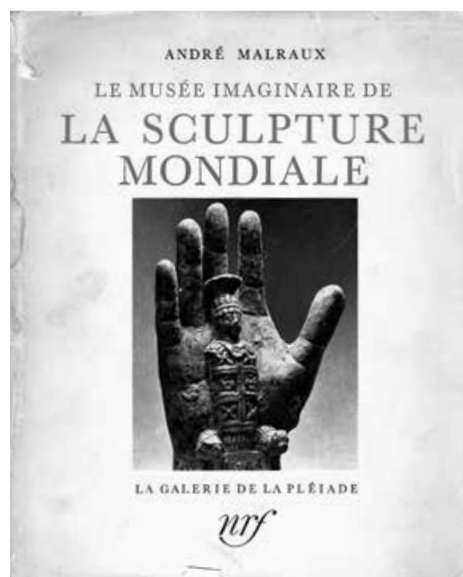
Kenneth Clarks ode aan het detail, die de meerwaarde van de wisselwerking tussen schilderkunst, fotografie en boekontwerp perfect illustreert, wordt niettemin onderschreven door meerdere uitgevers die vanaf de late jaren twintig uitvoerig gebruikmaken van uitsneden en details. Opmerkelijk zijn de uitgaven van Iris Verlag, zoals de monografie over Bernini (1926) [XI] en diverse publicaties van Phaidon, zoals de monografie over Rubens (1938) [XIX], waarin vele details autonoom worden gepresenteerd zonder een reproductie van het volledige schilderij.

Zonder twiifel dragen close-ups bij tot de visuele aantrekkelijkheid van publicaties. Ze laten niet alleen toe om (in situ vaak moeilijk zichtbare) componenten uit kunstwerken beter te bekijken, ze maken ook een 'haptische' visie mogelijk. Een vreemde dialectiek lijkt hier gaande. Terwijl ze kunstwerken dichterbij brengen en 'tastbaar' maken, wer-

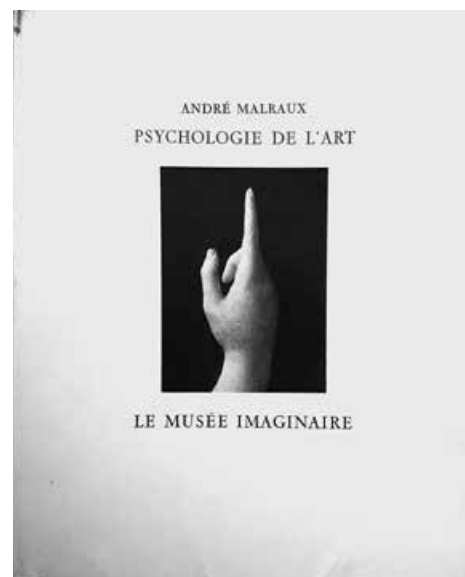
ken close-ups volgens een puur optisch regime. Ze maken kunstwerken – ook oude schilderijen of beelden – in zekere zin ‘modern’ door ze te onderwerpen aan een logica van fragmentatie, kadering, abstrahering en vervreemding, die resonance met ideeën over de revelerende dimensie van de close-up in film (Jean Epstein, Béla Balázs) of met Benjamin’s idee van het ‘optisch onbewuste’. De close-up maakt bovendien duidelijk dat reproductiefotografie kunstwerken niet zo maar dupliceert, maar ook transformeert – in de uitsnede of het detail ontstaat een nieuw ‘kunstwerk’ met een eigen compositorische organisatie en nieuwe krachtlijnen, die los lijken te staan van het oorspronkelijke of integrale kunstwerk.<sup>20</sup>

## Nevenschikking, confrontatie, montage

Hoewel details het resultaat zijn van een isoleringsoperatie staan ze zelden geïsoleerd in kunstboeken. Vaak gaan ze vergezeld van een reproductie van het integrale werk, of bevinden ze zich in de nabijheid van andere details. Het conventionele kunstboek bestaat in de eerste plaats uit een combinatie van beelden, die een oeuvre van een kunstenaar of een stijlperiode construeren. Maar de beeldregie van het fotografisch geïllustreerde kunstboek bespeelt van meet af aan ook onmiskenbaar andere registers. Zo worden er binnen het binaire systeem van dubbele pagina's onvermijdelijk verbanden tussen



André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*  
Paris. Gallimard, 1952



André Malraux, *Psychologie de l'art*.  
Le Musée imaginaire  
Genève, Skira, 1947





Kenneth Clark, *One Hundred Details from Pictures in the National Gallery*  
Londen, National Gallery, 1938

naast elkaar geplaatste beelden geconstrueerd. Ook het ritme van opeenvolgende pagina's genereert een sequentieel of zelfs narratief verband. In Carrá's monografie over Giotto [VI] wordt een werk geheel afgebeeld, maar gaat het ook vergezeld van opeenvolgingen aan details, die als vertellingen binnen een raamverhaal fungeren. In het lijvige volume gewijd aan de fresco's van Mantegna uit de reeks *Nouvelle Collection des Classiques de l'Art* [III] verliest de lezer al snel het overzicht: meerdere details spelen op elkaar in, op een wijze die geheel losstaat van het oorspronkelijke werk. In zijn *One Hundred Details* [XX] laat Kenneth Clark tal van variaties van combinaties aan bod komen: naast thematische en narratieve verbanden creëert hij een wonderbaarlijk spel van vormelijke echo's tussen menselijke figuren, structurele elementen, gestes, blikken en compositorische schema's. Veel nadrukkelijker dan de tekst maken de opeenvolgingen en nevenschikkingen van illustraties in vooral boeken uit de late jaren twintig en dertig duidelijk dat de auteur een alternatieve vorm van kritiek of geschiedschrijving ontwikkelt die, bijvoorbeeld bij Faure [XXIII], afwijkt van de eurocentrische canon of, bij Goldscheider [XVII] of Clark [XX], zich weigert te schikken in een lineaire historiografie. Andere boeken demonstreren dat kunst niet als autonoom gegeven kan gezien worden en brengen haar, zoals Faure [XXIII], in relatie tot natuurkrachten of wijzen, zoals Moholy-Nagy [X en XXV] en Giedion [XXI], op nieuwe manieren van waarnemen.

Deze weelde aan beeldcombinaties in het kunstboek van het interbellum staat niet op zichzelf, maar werd zonder twijfel gestimuleerd door innovaties binnen de kunstwetenschappen. Zo construeerde Heinrich Wölfflin boeken als *Renaissance und Barock* (1888) en vooral zijn bijzonder invloedrijke (en op spaarzame wijze fotografisch geïllustreerde) *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) op basis van binaire contrasten zoals schilderkunstig versus lineair, open versus gesloten vormen, en diepte versus vlakheid.<sup>21</sup> Daarnaast geniet Wölfflin bekendheid vanwege de kunsthistorische colleges waarbij hij gebruikmaakte van dubbele beeldprojectie – een gebruik dat zou uitgroeien tot een standaardpraktijk in het kunsthistorisch onderwijs.<sup>22</sup> In diezelfde periode maakte criticus Paul Schultze-Naumburg in zijn reeks *Kulturarbeiten* (1901-1917) gebruik van juxtaposities van foto's als 'voorbeelden' en 'tegenvoorbeelden' binnen een pedagogisch kader.<sup>23</sup> Binnen de iconologische traditie werden verrassende beeldcombinaties dan weer gehanteerd in de onafgewerkte (en veel later gepubliceerde) *Bilderatlas Mnemosyne* (1927-29) van Aby Warburg, waarin de erfenis van de klassieke oudheid wordt geïllustreerd met reproducties van kunstwerken en tal van knipsels uit kranten en magazines.<sup>24</sup>

De belangstelling voor beeldcombinaties in het kunstboek van het interbellum resonneert niet alleen met de kunsthistoriografische praxis van beeldconfrontatie, maar tevens met de agenda's van de avant-garde die de harmonische combinatie of agressieve botsing van beelden celebreert: van de *Almanach* van Der Blaue Reiter (1912) en de gedurfde tegenstellingen in tijdschriften als *Der Querschnitt*, *L'Esprit nouveau*, *Documents*

en *Variétés*, tot de surrealistische voorkeur voor disjuncties en Sergei Eisensteins 'montage van attracties'.

Voor diverse auteurs was de link met filmmontage bijzonder relevant – niet toevallig hebben schrijvers als László Moholy-Nagy [X], Elie Faure [XIII], Hans Richter [XIV], Paul en Luc Haesaerts [XV], André Vigneau [XVIII] en André Malraux over film geschreven en, met uitzondering van Faure, hebben ze zelf films gemaakt. Een boek 'lezen' is als een para-filmische operatie, waarbij gespeeld kan worden met het lees- of bladerritme en met een weerkaatsing van blikken door de schikking van illustraties op dubbelpagina's. Het is opvallend hoe in de eerste helft van de twintigste eeuw afbeeldingen in landschapsformaat rechtopstaand worden geplaatst en de lezer dus frequent een kwartslag moet maken – een praktijk die het bladerritme vertraagt. Hoewel de fotografie het materiaal voor het kunstboek aanreikt, is het de film die het organisatorische model voor het boek aanlevert. Net zoals een film kan het geïllustreerde kunstboek gezien worden als een opeenvolging van beelden die op basis van montage zijn geordend.

### André Malraux en het *Musée imaginaire*

De hegemonie van beeld over tekst, het uitvoerig gebruik van close-ups, de 'montage' van beelden, de gedurfde nevenschikkingen, het mondiale en interculturele perspectief, de transhistorische benadering – al die fenomenen komen samen en worden geperfectioneerd in het *Musée imaginaire* van André Malraux, dat verschillende boekdelen omvat. Oorspronkelijk werd *Le Musée imaginaire* in 1947 door Skira gepubliceerd als het eerste volume van *Psychologie de l'art* (1947-50). In 1951 werd de tekst aangepast tot een onderdeel van het door Gallimard uitgebrachte *Les Voix du silence*. In de periode 1952-54 volgden nog drie volumes van *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*.<sup>25</sup>

Deze boeken zijn voorzien van een ietwat gezwollen en mijmerend proza, waarin trouwens geregeld wordt gereflecteerd over de aard van fotografische reproducties. In eerste instantie worden Malraux's boeken geschaagd door een grote hoeveelheid foto's



Albert Skira, rond 1960

van kunstwerken die aan een meesterlijke beeldregie zijn onderworpen. Beelden worden afgesneden en herkadert. Opeenvolgingen en nevenschikkingen leveren een verrassende en verfrissende 'lectuur' op. Malraux aarzelt niet om zijn beelden te 'manipuleren': werken worden gespiegeld, of de lezer wordt op het verkeerde been gezet wat de schaal van het oorspronkelijke werk betreft. Malraux thematiseert ook de revelerende en manipulatieve kracht van fotografie, door bijvoorbeeld een detail van een fresco van Giotto ondersteboven te reproduceren, of door een negatief van een werk van Rubens in *Les Voix du silence* op te nemen. Het is de fotografie die toelaat om al deze beelden samen te bekijken, en het is de fotografie die onze blik begeleidt. Voor Malraux is de 'geschiedenis van de kunst de geschiedenis van wat fotografeerbaar is'. Het traditionele museumgebouw kon worden ingeruild voor een virtueel en allesomvattend fotografisch archief, dat zich bij uitstek manifesteert in het geïllustreerde kunstboek. In tegenstelling tot het moderne museum, dat de contemplatie van unieke en geïsoleerde meesterwerken stimuleert, steunt het *Musée imaginaire* op de assemblage en het naast elkaar plaatsen van kunstwerken uit verschillende stijlen, periodes en culturen. Malraux's boekproject is op de eerste plaats een ode aan een universele vormentaal en aan de menselijke creativiteit. In deze beelden krijgen we de mens te zien die zichzelf realiseert, idealiseert en boven zichzelf uitstijgt. Waar volgens Benjamin mechanische reproductietechnieken een revolutionair potentieel bezaten omdat ze het aura van het traditionele kunstwerk kunnen vernietigen, transformeert bij Malraux de fotografie het kunstwerk tot werelderfgoed, waarvan de manifestaties mysterieus en bijna religieus zijn verbonden. Op vele spreads stipt Malraux niet alleen isomorfe relaties aan tussen kunstwerken uit compleet verschillende contexten, hij creëert ook een dialoog of introduceert psychologische spanning.

Die stilistische en spirituele synthese wordt door Malraux perfect gevisualiseerd in een stijl die surrealistische nevenschikkingen of een eisensteiniaanse montage van fricties ontwijkt. De dialoog tussen kunstwerken uit verschillende periodes en culturen wordt bovendien mogelijk gemaakt door een gelijkaardige bladschikking en fotografische stijl. Zeker in het *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* verleent de uniforme kadrering, belichting en achtergrond een eenheid aan de objecten. In 1953 maakte Maurice Jarnoux voor *Paris Match* foto's van Malraux in diens kantoor, waar de vloer volledig is bezaaid met pagina's of proefdrukken. Het *imaginaire* museum introduceert op die manier, in de beslotenheid van één kamer, de hedendaagse oververzadiging aan beelden.

### Noten

- Zie bijvoorbeeld *The Artist and the Book, 1860-1960, in Western Europe and the United States*, Boston, Museum of Fine Arts/Harvard College Library, 1961; François Chapon, *Le Peintre et le livre: L'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Parijs, Flammarion, 1987; Joan Lyons (red.), *Artists' Books: A Critical Anthology and Source Book*, New York, Gibbs Smith, 1987; Riva Castleman, *A Century of Artists Books*, New York, MoMA, 1994; Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books, 2004; Johan Pas, *Artists' Publications: The Belgian Contribution*, Keulen, Koenig Books, 2017.
- Erwin Panofsky, 'Original und Faksimilereproduktion', oorspronkelijk gepubliceerd in *Der Kreis* (1930). Engelse vertaling verschenen in *RES: Anthropology and Aesthetics*, nrs. 57-58, 2010, pp. 330-38.
- Walter Benjamin, 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit', in: Idem, *Gesammelte Schriften*, Band I, 2, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, pp. 431-508.
- Ik ontleen dit idee aan Dean MacCannell, die hetzelfde suggereerde met betrekking tot de rol van fotografie en film in het toerisme. Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, New York, Schocken Books, 1976.
- Francis Haskell, *The Painful Birth of the Art Book*, Londen, Thames and Hudson, 1987.
- Benedict Leca, 'An Art Book and Its Viewers: The *Recueil Crozat* and the Uses of Reproductive Engraving', *Eighteenth-Century Studies*, nr. 4, 2005, pp. 623-49.
- Zie ook Pascal Griener, 'Art History in the Age of Photography: Constant Leber's *Pantographie* of 1865 and the 'Painful Birth of the Art Book', *Studies in the History of Art*, nr. 77, 2011, pp. 55-67.
- Zie Anthony Hamber, 'The Use of Photography by Nineteenth-Century Art Historians', in: Helene Roberts (red.), *Art History Through the Camera's Lens*, Londen, Gordon & Breach Publishers, 1995, pp. 89-121.
- Zie Valerie Holman, 'Still a Makeshift: Changing Representations of the Renaissance in Twentieth-Century Art Books', in: Rodney Palmer, Thomas Frangenberg (red.), *The Rise of the Image: Essays on the History of the Illustrated Art Book*, Farnham, Ashgate, 2003, pp. 244-57; en Anthony Hamber, 'Photography in Nineteenth-Century Art Publications', in: Palmer, Frangenberg (red.), op. cit. (noot 9), pp. 215-43.
- Zie Bernard Berenson, 'Isochromatic Photography and Venetian Pictures', *Nation*, nr. 1480, 1893, pp. 346-47; Heinrich Wölfflin, 'Wie man Skulpturen aufnehmen soll', *Zeitschrift für Bildende Kunst*, nr. VII, 1896, pp. 224-28; VIII, 1897, pp. 294-97; en XXVI, 1915, pp. 237-44; Emile Mâle, 'L'enseignement de l'histoire de l'art dans l'université', *Revue universitaire*, nr. III, 1894, p. 19; Richard Stettiner, 'Die Photographie in der Kunstwissenschaft', *Kunstchronik*, 1896, pp. 555-60.
- Zie Valerie Holman, 'The Art Book', in: Simon Ford (red.), *Information Sources in Art, Art History and Design*, München, K.G. Saur Verlag, 2001, pp. 60-76; Steven F. Joseph, 'Art and the Early Photographic Album', *History of Photography*, nr. 3, 2012, pp. 373-74.
- Mary Graham Duff, *Famous Paintings and Their Homes*, Boston, Soule Photograph Company, 1887.
- N.N., *Albert Skira: The Man and his Work*, New York, Hallmark Gallery, 1966; Albert Skira, Paul Éluard, *Vingt ans d'activité*, Genève, Skira, 1948.
- Wilhelm von Bode, 'Die Sintflut Deutscher Kunstbücher', *Der Kunstwanderer*, nr. 5, 1923/1924, pp. 175-77.
- Zie bijvoorbeeld Rudolph Menge, *Bilderatlas zur Einführung in die antike Kunst*, Leipzig, E. A. Seemann, 1886; Georg Dehio, Franz Winter, *Kunstgeschichte in Bildern: Systematische Darstellung der Entwicklung der bildenden Kunst vom klassischen Altertum bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig, E.A. Seemann, 1898; Adolf Bieber, *Bilderatlas zur Einführung in die Geschichte der Baukunst*, Leipzig, Seemann Verlag, 1903; Hans Jantzen, *Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte*, Esslingen, Paul Neff Verlag, 1913.
- Paul en Luc Haesaerts, 'Un critique par la photographie', *Flandre: Essai sur l'art flamand depuis 1880. Vol. 1: L'impressionnisme*, Parijs, Lazzaro, 1931.
- Giovanni Morelli [onder pseudonym van Ivan Lermolieff], *Italian Painters: Critical Studies of Their Works*, Vol. 1: *The Borghese and Doria-Pamfili Galleries in Rome*, Londen, John Murray, 1892.
- Erwin Panofsky, 'Jan van Eyck's Arnolfini Portrait', *Burlington Magazine for Connoisseurs*, nr. 372, 1934, 117-27.
- Yukio Yashiro, *Sandro Botticelli and the Florentine Renaissance*, Londen, The Medici Society, 1929.
- Over het detail, zie Georges Didi-Huberman, 'L'Art de ne pas décrire: une aporie du détail chez Vermeer', *La Part de l'oeil*, nr. 2, 1986, pp. 102-119; Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Parijs, Flammarion, 1996; Sigrid Weigel, "Nichts weiter als...": Das Detail in den Kulturtheorien der Moderne; Warburg, Freud, Benjamin', in: Wolfgang Schäffner, Sigrid Weigel, Thomas Macho (red.), *Der liebe Gott steckt im Detail: Mikrostrukturen des Wissens*, München, Fink, 2003, pp. 91-111; Carlo Ginzburg, 'Minutiae, Close-Up, Microanalysis', *Critical Inquiry*, nr. 1, 2007, pp. 174-89; en 'Notes from the Field: Detail', *The Art Bulletin*, nr. 4, 2012, pp. 490-514.
- Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München, Bruckmann, 1888; Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, Bruckmann, 1915.
- Zie Zeynep Çelik Alexander, 'Baroque out of Focus: The Question of Mediation in Wölfflin', *New German Critique*, nr. 1, 2018, pp. 79-109.
- Paul Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten*, München, Callwey im Kunstwart-Verlag, 1901-1917.
- Martin Warnke, Claudia Brink (red.), *Aby Warburg. Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin, Akademie Verlag, 2008.
- Zie André Malraux, *Psychologie de l'art: Le Musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947; *Les Voix du silence*, Parijs, Gallimard, 1951; *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Parijs, Gallimard, 1952-54. Gallimard bracht in 1965 *Les Voix du silence* opnieuw uit onder de titel *Le Musée imaginaire*. Zie ook Henri Zerner, 'Malraux and the Power of Photography', in: Geraldine Johnson (red.), *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 116-30; Jeanyves Guérin, Julien Dieudonné (red.), *Les écrits sur l'art d'André Malraux*, Parijs, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006; Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du musée imaginaire*, Parijs, Hazan, 2013; en Walter Grasskamp, *Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon*, München, Verlag C.H. Beck, 2014.